

Árva Márton

A transznacionális műfaji film változó kulturális kontextusai

Zsánerminták és migrációábrázolás a *Rabiában*

A koproduciókat tárgyaló diskurzus olyankor válik kifejezetten izgalmassá, amikor a szóban forgó filmek több nemzeti kultúra sajátosságait is magukon viselik, különböző narratív konvenciók keverednek bennük, és az intézményi hovatarozásuk sem egyértelmű, így az elemzésükhöz több, olykor egymásba folyó vizsgálati szempont együttes mozgósítására van szükség. Az utóbbi két évtized latin-amerikai filmjét boncolgató szakirodalom különösen gazdag ilyen komplex értelmezési kereteket felállító tanulmányokban, hiszen a régió filmiparát az 1990-es évek óta jellemző átrendeződés legfontosabb csapásirányai közül éppen a nemzeteken átívelő kapcsolatrendszerek, illetve a fesztiválok és egyéb transznacionális intézmények által felkínált lehetőségek kihasználása emelkedik ki.¹ A kortárs latin-amerikai film gyártási és forgalmazási folyamatai tehát előszeretettel kapcsolódnak transznacionális hálózatokhoz, és így a lokális képzeletvilágokból kiinduló alapkonceptiók és a projekteken dolgozó kreatív csapatok is különféle hibridizációs folyamatokon esnek át. Luísel Alvaray a *Hibriditás és műfajiság a transznacionális latin-amerikai filmiben*² című tanulmányában amellett érvel, hogy noha a nemzetközi koproduciók hajlamosak a domináns nyugati filmkultúrákban kikristályosított zsánerformulákhoz igazodni, ezekben a helyi érdekű történetek és társadalmi kérdésselvetések is hangsúlyt kaphatnak, mert az ilyen jellegű gyártási keretek között „*instabil kontaktzónák jönnek létre, melyekben egy sor nemzeti, regionális és transznacionális tényező játszik szerepet.*”³ Alvaray sze-

rint a határokon átívelő együttműködéssel készült műfaji filmek összetett kulturális funkciói között a helyi nézőket megszólító, népszerű formába öntött társadalomkritika és a nemzetközi art house színtéren történő érvényesülés egyaránt megfér, hiszen a kis filmgyártó nemzetek zsánerdarabjai a hazai multiplexek kommerszfilmes horizontján és a szociokulturális specifikumra éhes fesztiválok programjában egyaránt képesek megtalálni a helyüket.⁴

Ebben a dolgozatban a transznacionális műfajfilmek kulturális funkcióinak és változó kontextusainak problémáját szeretném árnyalni a 2009-ben bemutatott *Rabia (Harag)* című filmmel foglalkozó esettanulmány segítségével. Sebastián Cordero rendezése egyszerre interkulturális adaptáció és nemzetközi koprodukciónak, elemzése így különösen alkalmasnak tűnik a különféle ábrázolási hagyományok és elbeszélési tradíciók találkozásainak megfigyelésére. A film képi-hangi megformáltságában és cselekményvezetésében is mozgósítja a hollywoodi melodráma eszközkészletét, ugyanakkor mindezt olyan sajátos motívumokkal és formai megoldásokkal egészíti ki, melyek kifejezetten a Latin-Amerika és Spanyolország közötti migrációs konfliktushelyzetek ábrázolását teszik érzékletesebbé. Mint látni fogjuk, a *Rabia* esetében nemcsak a nemzeteken átívelő gyártási struktúra és a cselekményben kibontakozó élményanyag között fedezhetünk fel ügyesen kijátszott párhuzamokat, hanem bizonyos melodramai fordulatok (mint például az identitásvesztés kérdése vagy a szereplők közötti – fizikai és érzelmi – távolság manipulációja) is a kortárs gazdasági

1 Falicov, Tamara L.: Film Funding Opportunities for Latin American Filmmakers – A Case for Further North–South Collaboration in Training and Film Festival Initiatives. In: (eds.) Delgado, Maria M.; Hart, Stephen M.; Johnson, Randal: *A Companion to Latin American Cinema*. West Sussex: Wiley Blackwell, 2017. pp. 85–98.

2 Alvaray, Luísel: Hybridity and genre in transnational Latin American cinemas. *Transnational Cinemas* 4 (2013) no. 1. pp. 67–87.

3 *ibid.*, p. 69. – saját fordítás

4 *ibid.*, p. 75.

migrációhoz kapcsolódó sociopolitikai többletjelentéssel telítődnek, amivel a film a társadalmi érzékenységet díjazó nemzetközi fesztiválok figyelmét is sikeresen magára vonta. Az első látásra filmnyelvi és politikai értelemben is konzervatív szellemben megformált munka többek között a rejtőzködés motívumának áthallásos kidolgozásán és a befogadói térret elbizonytalanításán keresztül előlegez meg egy második, progresszívebb olvasatot, amely a szerzői gesztusokat és az adaptációs döntéseket is figyelembe véve emeli ki a spanyol migrációs politika kritikáját.

Deborah Shaw a kortárs latin-amerikai film nemzetközi sikertörténetét elemző kötetének bevezetőjében a régió globális piacon is megkerülhetetlenné vált darabjainak közös vonásait keresve több lényeges pontra mutat rá. Szerinte ezek a filmek tisztán megfogalmazott, mégsem túl konkrét társadalmi-politikai álláspontokat képviselnek, ugyanakkor ezt a kritikus attitűdöt intim hangvételű, a szereplők egyéni sorsának alakulását hangsúlyozó elbeszéléseken átszűrve tompítják. Ezenkívül a szerző szerint a *Che Guevara: A motoros naplójához* (*Diarios de motocicleta*, r: Walter Salles, 2004), az *Anyádat is!*-hoz (*Y tu mamá también*, r: Alfonso Cuarón, 2001) vagy a *Korcs szerelmekhez* (*Amores perros*, 2000, r: Alejandro González Inárritu) hasonló, kiemelkedően sikeres munkák titka nemes egyszerűséggel a szórakoztatás, melynek záloga bizonyos fordulatok „kölcsonvétele” egy vagy több ismert műfajból.⁵ Úgy tűnik, a „kölcsonvétele” fogalmával Alvaray-jal egyetértésben Shaw is arra utal, hogy a nemzetközi láthatóság ambícióját dédelgető filmesek számára elkerülhetetlen a nyugati – és elsősorban a hollywoodi – filmkultúra kelléktárához nyúlni. Ugyanakkor a szakirodalom a nyugati zsánereket – vagyis Alvaray szavaival „a filmnyelv eszperantóját”⁶ – jellemző módon a domináns reprezentációs formák elbizonytalanítására használható eszköznek tekinti. Tehát a kortárs latin-amerikai film műfajiságát kutatók

többsége azon az állásponton van, hogy éppen a zsánerek használatával nyílik alkalma egy nem nyugati filmesnek arra, hogy olyan munkát tegyen le az asztalra, amely a transznacionális piacon is működőképes és lokális kulturális értékeket is mozgósítani tud (vagyis egyaránt kikerüli a domináns nyugati filmkultúra ábrázolási kliséit és a steril⁷, mindenféle helyi kulturális kódot szisztematikusan elhagyó fogalmazásmódot).

A *Rabia* a nyugati melodráma és a thriller mellett a már önmagában is transznacionális hagyományok mentén kialakuló latin-amerikai melodráma⁸ elemeit felhasználva mesél el egy kolumbiai és egy mexikói bevándorló között lezajló tragikus szerelmi történetet, vagyis az elbeszélés különböző szintjein is megjelenik benne a kortárs kultúrában meghatározó helyváltoztatás és interakció. Ez a több pólushoz igazodó fogalmazásmód óhatatlanul megnehezíti a szigorúan kultúraspecifikus kérdésfelvetés lehetőségét, és az alkotói kommentárokat a koprodukciónak elemző szakirodalomban előszeretettel taglalt „integrált iberoamerikai élményvilág”⁹ elnagyolt diszkurzív erőterébe számúzi. Ugyanakkor hogyan is lehetne pontosabban rámutatni a migrációs konfliktusok kulturális vonatkozására, mint egy számos művészi hagyományt ötvöző, eltérő közegekben is életképes, műfaji és szerzői megoldásokat egyaránt aktivizáló munkával? Ahogy látni fogjuk, a *Rabia* a latin-amerikai figurák ábrázolásakor a nyugati hagyományban gyökeret vert sztereotípiákat használ, emellett viszont arra is kísérletet tesz, hogy erőteljes kritikát fogalmazzon meg azzal az idegengyűlölő gondolatvilággal szemben, melyet bemutat. A Spanyolországba vándorló munkaerő beilleszkedési nehézségein kívül olyan témákat is érint, mint a fejlődő országokból érkező migránsok kiszákmányolása vagy az európai felső középosztály lecsúszása ellenére is fenntartott felsőbbrendűség-tudata. A filmben látható karakterépítési gyengeségek pedig egyrészt a

5 Shaw, Deborah (ed.): *Contemporary Latin American Cinema: Breaking Into the Global Market*. Plymouth: Rowman & Littlefield, 2007. pp. 4-5.

6 Alvaray: op. cit., p. 80.

7 Jeffrey Middents a lokális sajátosságokat kilügző, uniformizált látványvilágú latin-amerikai koprodukciónak az europuding mintájára cine flannak nevezi. Middents, Jeffrey: The first rule of Latin American cinema is you do not talk about Latin American cinema. Notes on discussing a sense of place in contemporary cinema. *Transnational Cinemas* 4 (2013) no. 2. p. 160.

8 Sadlier, 2010, 4-9. Sadlier, Darlene J.: Introduction: A Short History of Film Melodrama in Latin America. In: (ed.) Darlene J. Sadlier: *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. Chicago: University of Illinois Press, 2010. pp. 4-9.

9 Alvaray: op. cit., p. 70.



Rabia

migrációval járó identitáskrizis megragadásának eszközei, másrészt a háttérbe kódolt jelekre (leginkább a főhősöket „csapdába csaló”, gyarmati eredetű luxusvillára) terelik a figyelmet. A példának választott koprodukció értelmező elemzésének tehát nem csupán a gyártási és forgalmazási körülmények áttekintésekor kell figyelembe vennie a transznacionális közeg vizsgálati szempontját, hanem a műfaji alakzatok sajátos működésének és a motívumrendszer politikai jelentőségének számbavételekor is.

A kulturális kölcsönhatások értelmezését a *Rabiát* életre hívó intézményi struktúra feltérképezése tudja megalapozni, összhangban Deborah Shaw meglátásával, mely szerint a transznacionális gyártás, forgalmazás és bemutatás „egyértelmű kapcsolatot hoz létre a filmek finanszírozása és tartalma között.”¹⁰ A *Rabia* az argentin Sergio Bizzio azonos című regényének nemzetközi környezetbe adaptált játékfilmes verziója, így az elemzését érdemes – Paul Kerr *Bábel*-tanulmányának¹¹ mintájára – a produkciós háttér és a filmben megfogalmazott központi problémák között fennálló hasonlóságok felderítésével kezdeni. Ahogy a

rendező is elmondta egy interjúban, az argentin regény megfilmesítését Bertha Navarro producer kezdeményezte, és a készítő az ötlet megszületésétől fogva „spanyol helyszíneken és a bevándorlás témájára felfűzve”¹² képzeltek el a könyv moziváltozatát. A *Rabiát* végül különböző országokhoz kötődő gyártócégek és nemzeti kulturális alapok együttműködésében, Baszkföldön forgatták. A finanszírozáshoz a Baszk Kormány Kulturális Tárcája és az ICAA, vagyis a spanyol Film- és Audiovizuális Művészeti Intézet is hozzájárult, továbbá az EITB, a Baszk Rádió- és Televíziótárság is támogatta a gyártást. Ezeken az állami és tartományi szerveken kívül spanyol magáncégek is beszálltak az Ibériai-félszigeten is viszonylag ismert alkotók nevével fémjelzett projektbe: ezek a Telecinco Cinema és a Think Studio voltak, az *Árvaház* (*El Orfanato*, 2007, r: Juan Antonio Bayona), a *Spanyol affér* (*Ocho apellidos vachos*, 2014, r: Emilio Martínez Lázaro) vagy a *Hárommal több esküvő* (*Tres bodas de más*, 2013, r: Javier Ruiz Caldera) kommerszfilmekre szakosodott gyártói. Ugyanakkor két latin-amerikai magáncég is a portfóliójában akarta tudni

10 Shaw, Deborah: Deconstructing and reconstructing ‘transnational cinema’. In: Dennison, Stephanie (ed.): *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film*. Woodbridge: Tamesis, 2013. p. 53.

11 Kerr, Paul: Hálózatos narratíva a Bábelben – Árukapcsolás a globalizált művészfilmben. *Metropolis* 16 (2012) no. 1. pp. 42–54.

12 Ruiz, Paula A.: Sebastián Cordero: «Algunas historias de inmigrantes pueden ser como una película de miedo». <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Rabia2/Sebastian-Cordero-Algunas-historias-de-inmigrantes-pueden-ser-como-una-pelicula-de-miedo> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 09. 04.) – saját fordítás

a *Rabiát*. Az egyik a többek között Guillermo del Toro és Alfonso Cuarón által alapított, Mexikóvárosban és Londonban is tevékenykedő Tequila Gang; a másik pedig a később a Netflixen futó *Narcos* gyártásáért is felelős Dynamo, amely – a cég hivatalos honlapja szerint – „*Latin-Amerika egyik legfontosabb audiovizuális gyártócége, bogotái, madridi és New York-i irodákkal.*” A *Rabia* főcímében ezekenkívül az *Engedj be!* (*Lat den rätte komma in*, 2008, r: Tomas Alfredson) art-vámpírfilmjét tető alá hozó svéd *We Are Good* és az argentin Montfort Producciones tűnik fel gyártóként.

Ez a szerteágazó produkciós háttérrel rendelkező film – tulajdonképpen párhuzamban a projekt szövevényes finanszírozási modelljével – Spanyolországban boldogulni igyekvő latin-amerikai szereplők történetét meséli el. A cselekmény a kolumbiai Martina García által alakított háztartási alkalmazott, Rosa és a mexikói Gustavo Sánchez Parra által eljátszott építőmunkás, José María románcát mutatja be.¹³ Az Európába vándorlással mindketten megélhetési lehetőséget kapnak, az életüket azonban nemcsak a szegénység, hanem az idegengyűlölő közeg is nehézségekkel terheli, a mindennapos atrocitások pedig felszínre hozzák José María agresszív természetét. Az egyik feszült szóváltás alkalmával a férfi egy félkész társasház szerkezetén egyensúlyozva megüti a goromba építésvezetőt, aki több emeletet zuhanva szörnyethal. A riadt vendégmunkás ezután Rosát sem értesítve elrejtőzik annak a háznak a padlásán, melyben a lány szolgál. A nyitány eseményeit követően a film azt a fájdalmas napi rutint követi, mely során a pár két tagja egymástól néhány méter távolságra él, mégsem lehetnek egymáséi. Rosa úgy hordja ki közös gyereküket, hogy sejtelve sincs José María búvóhelyéről, a férfi pedig az önkéntes száműzetésből következő súlyos nélkülözésben tengeti napjait. Hónapokon át embertelen körülmények között bujkál, és egy alkalommal még a Torres család által rendelt patkányirtás mérges füstjét is belélegzi, így már haldoklik, amikor a film zárószekvenciájában újra találkozik Rosával és a zaklatott szerelmükből született csecsemővel.

Ahogy a cselekmény rövid összefoglalásából is sejtethető, a *Rabiában* a nyugati melodráma műfaji hatása dominál. Már Sergio Bizzio Buenos Airesben játszódó regénye is eljátszik a melodramai hangulatokkal, de a kiinduló szöveg korántsem kötődik ennyire egyértelműen a hollywoodi klasszikusokra hajazó megoldásokhoz. Germán Ledesma olvasata a könyv szerkesztésmódjában a nyugati típusú melodráma helyett a latin-amerikai népszerű kultúra meghatározó narratív formájának, a szappanoperának a hatásait mutatja ki.¹⁴ Érvelése szerint ezt többek között azok az írói döntések támasztják alá, melyek értelmében a férfi főhős bujkálása időben (a nehezen átveszelt, alvásokkal és evéssel tagolt napok leírásával) és térben is (a különböző emeletek és szobák elfoglalásával) ismétlődő egységekre tagolódik, ami a *telenovellák* szeriális felépítését idézi. A könyv érzelmi konfliktusai is a folytatásos teleregényekből ismert módon aprózódnak fel. Több epizodikus jellegű affér is kiemelt szerephez jut (a filmváltozattal szemben itt Rosát a Torres család alkoholistá fián kívül több férfi is megpróbálja meghódítani, és a cselédlány gyereke sem José Mariától fogan), és a bujkáló férfi heves érzelmi életéről is értesül az olvasó: kezdetben sorozatos féltékenységi vívódásait követjük, majd titokban neveli a szolgálólány kisfiát. Ráadásul a regényben magára a televíziózás motívumára is nagy hangsúly kerül a filmhez képest hosszú, több évet felölelő cselekményben. Ezzel szemben a *Rabia* vászonra álmódott verziójában a szappanopera repetitivitása és stiláris jellegzetességei az észak-amerikai thriller hatáskeltő elemeinek adják át a helyüket, melyek meghatározzák a film első fél óráját. José María bemutatása a férfi pszichológiai ingatagságára és agresszivitására felfűzve kelti fel a veszély és a fenyegetés érzetét, a törekeny és hiszékeny Rosa pedig kezdetben az ideális áldozat szerepében tűnik fel. Ugyanakkor José María halálos kimenetelű összetűzése után a hollywoodi melodráma konvenciói veszik át az irányítást a film cselekményszervezése fölött, így a főszereplő pár „*az elnyomó és egyenlőtlen társadalmi körülmények áldozatává válik [...] a fojtogató és erősen stilizált környezetben*”¹⁵, egy sor olyan

13 A szereplőgárda összeállításának gyakorlata a *Rabia* esetében is hasonló mintázatba illeszkedik, mint amelyet Paul Julian Smith ír le a spanyol–mexikói koprodukciókban tendenciózusan megjelenő spanyol színésznőkről: Smith, Paul Julian: Transatlantic Traffic in Recent Mexican Films. *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia* 12 (2003) no. 3. 389–400.

14 Ledesma, Germán: Literatura y televisión en *Rabia* de Sergio Bizzio. *Revista de Lengua y Literatura* 15 (3014) 36, pp. 79–85.

15 Schatz, Thomas: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. New York: Random House. 1981. p. 222. – saját fordítás

helyzetbe keveredve, melyek „minden esetben feszültség-gel [suspense] is járnak”.¹⁶ A készítők kiemelt figyelmet fordítottak az érzelmek zenei kifejezésére is, ráadásul a melodramái hatásfokozás érdekében a szeretők boldogulását akadályozó „grandiózus emberfeletti vagy szubhumán hatóerők”¹⁷ játékát, és a párt összekötő, illetve elválasztó, ellentmondásos távolságérzetet is nagy gonddal teremtették meg, hogy ez jelképezze az érzelmi distanciát is.

Ahogy Thomas Elsaesser is megfogalmazza *A hang és a téboly történetei* című tanulmányában, a melodráma a boldogság elérésének társadalmi akadályait zenével, a mise-en-scène megoldásaival, a díszletekkel és a színekkel jelzi, és gyakran kelti fel a nézőben azt az érzést is, hogy a szereplők között „mindig több a mondanivaló, mint ami elmondható”¹⁸. A *Rabia* esetében a cselekmény pesszimizmusát a képek fakó, sötét tónusai erősítik, és a hősök közti kommunikációs gátat a fizikai közelségük fokozza az elviselhetetlenségig. A film egy adott pontján José María rájön, hogy a gigantikus lakóépületben két párhuzamos telefonvonal is működik, és ez a felfedezése teszi lehetővé, hogy felhívja Rosát, vagyis a rejtekhelye felfedése nélkül beszéljen vele. A rádöbbenés és az azt követő telefonhívás éppen azt a koreográfiát követi, melyet Elsaesser is leír, amikor melodramái fordulópontokról beszél: „az érzelmi hőmérséklet hasonló, szédítő zuhanása központozza a melodramák jó részét – és szinte minden esetben a lépcső függőleges tengelyére koreografálják meg a rendezők.”¹⁹ Az egyetlen snittben bemutatott jelenet elején José Mariát egy keskeny ajtónyíláson keresztül látjuk, ahogy éppen a telefonkönyvben szereplő Torresek számait tárcsázza, hogy ráakadjon barátnője munkáltatóinak elérhetőségére. Az első próbálkozása sikertelen, de ahogy a második számot hívja, a kamera hirtelen hátrálni kezd, és a steadycames felvétel lendületesen alázuhan a patinás belső térben. A rejtekhelyként szolgáló, dísztelen padlás után egyre impozánsabb enteriőrök tárulnak fel a lépcsőn leereszkedő kamera lencséje előtt, majd az épp porszívózó

Rosa arcához érünk, aki a házimunka zajától csak néhány másodperc késéssel veszi észre a telefoncsörgést. A cseléd képen kívülre kerül, amint elindul a kagylóért. Eközben a kamera még egy kört tesz a földszinti helyiségekben, hogy kisvártatva megmutassa az ellenkező irányból érkező Rosát, aki végre felveszi a telefont.

Az argentin irodalmi alapanyagból készült film tehát a műfajiság szempontjából a globálisan is dominánssá váló hollywoodi hagyományokat követő megoldások felé mozdult el a nemzetközi alkotógárda²⁰ kezei alatt, és elhagyta a Bizzio-regény szappanoperai vonásait. Ugyanakkor egy sor olyan jellegzetességet találunk, melyek bár zökkenőmentesen beilleszthetők a rendőrség által üldözött építőmunkás és a zaklatásokat kiálló cselédlány szerelmi melodramájának egyéni érzelmekre fókuszáló koncepciójába, egyúttal a latin-amerikai figurák által Spanyolországban elszenvedett sérelmek transznacionális kontextusú társadalmi kommentárját is szolgálják. Ilyen például a főszereplőket körülvevő ellenséges környezet ábrázolása: az előtérbe tolt xenofóbia kérdésköre. A regénnyel ellentétben, melyben José María észrevétlen lopakodókörútjai alkalmával többször is elhagyja Rosa munkáltatóinak kúriáját, a film mindkét főhőst a ház önkéntes foglyaként ábrázolja, akiknek nincs is más választásuk, mint elbújni a külvilág elől, ahol a bevándorlókat kiszigerelik és megalázzák. A falakon kívüli közeg veszélyessége a film első felében többször kifejezésre jut, olykor leplezetlen didaxissal. Abban a jelenetben például, melyben a fiatal *latino* pár az utcán sétál, Rosa arra panaszkodik egy autószerelő műhelyhez közelítve, hogy „itt mindig mondanak dolgokat”. A műhely munkásai eközben gyűlölködő tekintettel figyelik a főhősöket. Ezt követően pedig az építésvezető tűnik fel, aki kertelés nélkül vágja José María fejéhez: „Nem veszed észre, hogy itt szart sem érsz? [...] Nem otthon vagy!” Mint arra Daniel Parra Mejía, kolumbiai kritikus is felhívja a figyelmet, a *Rabia* által felskiccelt Spanyolországban „a láthatatlanság a túlélés egyik formája”²¹. Az

16 Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London-New York: Routledge, 2000. p. 186. – saját fordítás

17 Grodal, Torben: A fikció műfajtipológiája, In: (eds.) Kovács András Bálint-Vajdovich Györgyi: *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest Palatinus. 2004. p. 340.

18 Elsaesser, Thomas: *A hang és a téboly történetei*. *Metropolis* 16 (2012) 3, p. 23.

19 *ibid.*, pp. 29-30.

20 A filmet az ecuadori Enrique Chediak fényképezte, a spanyol David Gallart vágta, zenéjét az argentin Lucio Godoy szerezte.

21 Parra Mejía, Daniel: *Rabia: la distancia del amor*. http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion_8_pan

önvédelemhez a személyes jellemzők és a nemzeti jellegzetességek eltítkolása, illetve a vaskos téglafalak mögötti bujkálás is szervesen hozzátartozik. Rosa a filmben már be is tagozódott ebbe a könyörtelen élethelyzetbe, de a később érkező José María még megpróbál ellenszegülni. A film azt kíséri végig, ahogy kétségbeesett emancipációs kísérletei a bűnelkövetéshez, a bujdosáshoz és az emberhez méltatlan, a padlásra húzódó rágcsálókéhoz hasonlítható élethez vezetnek.

A fenti gondolatmenet tükrében a *Rabia* karakterépítésének sekélyessége az alkotói hanyagság helyett épphogy a már említett életstratégiák, vagyis a különleges ismeretjellegű és sajátosságok elkendőzésére tett törekvés ábrázolásának is tűnhet. Cordero rendezéséből hiányzik mindaz, ami Bizzio regényében megmagyarázza a férfi főszereplő agresszív természetét: a film ugyanis elhagyja a José María nyomorúságos múltját feltáró *flashback*eket, és ehelyett a vad és veszélyes bevándorló sztereotip képét vetíti a figurára. A filmkészítők a regénybeli Rosa kidolgozott viszonyrendszerét is kilúgozzák, így a kolumbiai alkalmazott a törékeny szolgálólány papírfigurájává, minden férfi szereplő egyszerű vágytárgyává válik. A *Rabia* első látásra leegyszerűsítő reprezentációs stratégiája tehát fontos jelentésrétegekkel is gazdagodik, hiszen bár a latin-amerikai transznacionális migráció következményeképpen létrejövő népeiséget *sudacák*²² homogén masszáként látta, ezt a bevándorló munkások kényszerű védekezésével, vagyis sajátos megkülönböztető jegyeik eltörlésével indokolja. A filmkészítők gondosan bemutatják, hogy a szereplőknek miért nem áll érdekükben részleteket és (kulturális) specifikumokat elárulni magukról, és ehhez idomulva nem is árnyalják ezeket a karaktereket, csak épphogy annyit mutatnak meg belőlük, amennyit a barátságtalan kulturális ütközőzónában feltétlenül szükséges. Érdekes ezt a szempontot figyelembe véve megvizsgálni azt a néhány képsort, melyek a Torres család kastélyán kívül játszódnak. Ahogy az utcán, úgy a José María lakhelyétől szolgáló

munkásszállón is csak rendezetlen embercsoportokat látunk, akik a háttérbe húzóda olvadnak össze egynemű tömeggé. Mintegy megismételve ezt a homogenizáló gesztust, amikor Rosa elhalad egy ismerőse mellett az utcán, összezavarodik a hasonló csengésű spanyol nevektől, azt sugallva, hogy az arcok is felcserélhető, egymáshoz idomuló személyeket jelölnek: „*Ó Ramón... illetve Ramiro... nem is tudom.*” Egy későbbi jelenetben José María szállására látogatva hat embert látunk összezsúfolódni egy nyomasztóan szűkös szobában, és a rendező egyiküket sem helyezi olyan szituációba, melyben ezeknek a mellékszereplőknek a jelleme megnyilvánulhatna. Az egyéniség háttérbe szorításáról és a különbségeket elhanyagoló csoportképzés szükségességéről tehát mindkét főhős körülményeiből értesülünk, és ezek a boldogságot megakadályozó melodramái vonásokként és a migrációs helyzet társadalompolitikai felületelemzésekként is funkcionálnak a filmben.

Hasonlóan sokrétű motívum maga a szereplőket olykor erődszerűen, máskor börtönre vagy labirintusra emlékeztető módon elrejtő ház, mely a cselekmény fő helyszínéeként egy sor specifikus történelmi tapasztalatot mozgat meg a spanyol gyarmatbirodalmak kontextusában.²³ Ahogy arra Juan Ramón Gabriel, a *Rabia* egyik kíméletlen kritikusa is utal, az előkelő alapanyagokból épített belső terekkel és színes díszítéssel ellátott impozáns északspanyol nagypolgári villa az úgynevezett *indiano* építészeti stílus jegyeit viseli magán.²⁴ Indianónak azokat a spanyolokat nevezik, akik a 17. századtól kezdve szerencsét próbáltak a gyarmatokon, és nagyobb vagyon felhalmozása után, javaikat az Atlanti-óceánon átmentve visszatelepültek Spanyolországba. Ezek a meggazdagodott családok még a kora huszadik században is építettek a filmben látotthoz hasonló, a kolóniák kifosztásából fedezett fényezésnek emléket állító lakóépületeket, többek között a film forgatási helyszínét adó Baszkföldön is, és így voltaképpen „*a szülőföldjükre költöztették az Újvilágban kialakított környezetet*”²⁵. A *Rabiában* látott ház kulisz-

talla_3_rabia-la_distancia_del_amor.pdf. (utolsó letöltés dátuma: 2017. 09. 04.)

22 A *sudaca* kifejezés a spanyolban a latin-amerikai származásúak pejoratív egységesítő neve.

23 Köszönöm Josetxo Cerdánnak ezt a megfigyelést.

24 Gabriel, Juan Ramón: *Hidrofobia social*. <http://www.encadenados.org/rdc/sin-perdon/1823-rabia-1> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 09. 04.)

25 Samaniego, Fernando: *La arquitectura de los indios salpica la imagen urbana del norte de España*. https://elpais.com/diario/2003/10/10/cultura/1065736810_850215.html (utolsó letöltés dátuma: 2017. 09. 04.) – saját fordítás


 Rabia

szái tehát egyrészt felidéznek az európai gyarmatosítás alatt fennálló szélsőséges társadalmi egyenlőtlenségeket, melyek bizonyos latin-amerikai gondolkodók szerint éppen a globális kapitalizmus és az ezzel járó transznacionális migráció elterjedésével öltenek újfent tragikus mértéket.²⁶ Másrészt ez a helyszín egy Spanyolország és Latin-Amerika földrajzi és kulturális elemeiből ötvözött, hibrid tér képzetét kelti, ami a mai bevándorlókhoz hasonló gazdasági megfontolásból születő, kontinenseken átívelő út mementója. Mint ilyen, a luxusvilla emlékeztet a kontextusváltás lehetőségére, de egyúttal arra is, hogy ez csak az államilag megszervezett erőszakos hadjáratokkal kiváltságos jutók jussa, vagyis José María elkeseredett és magányos harca az adott történelmi és politikai koordináták között soha nem érhet célra. A helyszín révén megidézett komplex történelmi-kulturális örökség tehát az egyszerű rendőrségi nyomozásnál jóval komolyabb erőket sejtet Rosa és José María bujdosása mögött. A ház rejteke kultúrák találkozásának és megismétlődő történelmi traumáknak is szimbolikus terévé válik, így a helyszínválasztás leginkább a transznacionális értelmezési keretben nyeri el teljesértékű szerepét.

Annak ellenére, hogy négy országban is forgalmazták, a *Rabia* nem volt kifejezetten sikeres a nemzeti mozi piacokon, és összesen mintegy 400 000 dollárnyi bevételt produkált. Az áttörés talán éppen azért maradt el, mert a film túl erőteljesen igazodik a zsánerformulákhoz, és alig vonultat fel nemzeti specifikumokat. Cordero munkáját ugyanakkor a nemzetközi arthouse szcéna számos előkelő fesztiváljára beválogatták, ami a fent elemzett motívumok fényében talán nem is olyan meglepő. A film többek között Guadalajarában, Tokióban, Torontóban, Rotterdamban és San Sebastiánban is szerepelt. A nemzeti kommerszfilm piacokról transzacionális térbe lépve viszont Cordero az iparos-zsánerfilm alkotó szerepét elhagyva az autonóm filmművész bőrébe bújik, ami a rendezőt olyan nyilatkozatokra készítette, melyekben ennek megfelelően, „a szerzők politikáját” követve fogalmazott. Havannában például azt nyilatkozta, hogy „*annak ellenére, hogy a film nem a saját ötletemből indult ki, mélyen azonosultam ezzel a történettel, és végül nagyon személyes film lett belőle.*”²⁷

Az 1972-es születésű Sebastián Corderót azonban aligha nevezhetjük egyéni hanggal megáldott szerzőnek. Rendre hozott anyagból dolgozik, filmjeiben nem találunk önélet-

26 Grosfoguel, Ramón: Colonial Difference, Geopolitics of Knowledge, and Global Coloniality in the Modern/Colonial Capitalist World-System. *Review* 25 (2002) 3. pp. 203–224.

27 González, Mariana: *El ecuatoriano Sebastián Cordero declara que: „Rabia es mi película más personal”*. <http://cinelatinoamericano.org/version.aspx?cod=8207&al=> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 09. 04) – saját fordítás

rajzi utalásokat, alkotásai stílárisan rendkívül sokszínűek, ráadásul még a Timothy Corrigan által leírt kereskedelmi szerzőség is csak korlátozott segítséget tud nyújtani életművének áttekintésekor.²⁸ Cordero nem auteursztár, neve nem szolgál széles körben márkajelzésként, és még csak konzekvens zsánerrendezőnek sem nyilváníthatjuk anélkül, hogy kiegészítő megjegyzéseket tennénk. Munkásságának legmeghatározóbb vonása a koprodukciós gyártás, a többnemzetiségű szereplőgárdával filmre vitt, határokon átívelő cselekmény és a nyugati műfajok különböző keverékeihez történő ragaszkodás. Legyen szó az USA-ból Ecuadorba érkező bűnügyi riportter krimi- és (pszicho)thrillerelemekkel emesélt történetéről (*Crónicas*, 2004), az ecuadori és kolumbiai szereplőket szatirikusan bemutatott drogügyletekbe keverő, kis költségvetésű *road movie*-ről (*Pescador*, 2011) vagy a multikulturális legénységgel a Jupiter felé tartó űrhajón játszódó *found footage sci-fi*-ről (Az *Európa-rejtély* [*Europa Report*], 2013), Cordero rendre transznacionális, illetve műfaji keretekben gondolkodik. Ebből a sorból egyedül a rendező bemutatkozó filmje, a teljes egészében ecuadori érdekltségű *Egerek, patkányok és egyéb csatornatöltelékek* (*Ratas, ratones, rateros*, 1999) lóg ki, melyben a karakterek sokféleségét a börtönből szabadult piti bűnözőktől a korrupció köztisztviselőiig érő társadalmi keresztmetszet szolgáltatja, a műfaji váltások pedig a *coming of age* dráma, az útifilm és a sajátosan értelmezett gengszterfilm között figyelhetők meg. Az életmű egyetlen, szórványosan megjelenő, szerzői jellegű motívuma is ebből a munkából eredeztethető, ami a társadalom legszegényebb rétegeiből kitörni próbáló figurákat a rácsalókkal állítja párhuzamba. Ahogy az első film Ángele vagy a *Crónicas* rács mögé dugott Cepedája, úgy a *Rabia* José Mariája is patkányként húzza meg magát, és elősködni kezd a többségi társadalmon, amit Cordero minden esetben egy-egy látványosan bemutatott testi átalakulással is jelez.²⁹ Ez a motívum ugyanakkor csak az

életmű korai darabjaiban jelenik meg, és ezekben sem konzekvensen: ugyan mindhárom említett főhős bűnelkövető, Cepeda vérfagyasztó antagonistája, míg a másik két karakter azonosulásra hívó főszereplő, akik éppen ambivalens jellemzőik miatt válnak izgalmasan összetett figurákká. A nemzetközi filmfesztiválokon tehát Cordero nem személyes univerzumot építő művészként, inkább a transznacionális élmények szóragoztató krónikásaként kanonizálódott.

A szerzőség állandó átalakulás alatt levő fogalma³⁰, az art-house fesztiválok programjaiban egyre nagyobb teret nyerő műfaji alkotások vagy a globális piacon is sikeres kortárs latin-amerikai filmkészítők pályaképe fényében Cordero stratégiája szimptomatikus értékűnek látszik. Marvin D'Lugo azt figyelte meg az 1990-es évek óta fel-futó latin-amerikai koprodukciónál vizsgálva, hogy ezek legjellemzőbb szerzői kérdésfelvetése a nemzeti kultúra helyét keresi a megváltozott, globális világrendben.³¹ Sebastián Cordero, a *Rabia* rendezője Ecuador fővárosában, Quitóban született, de Franciaországban és az Egyesült Államokban végezte filmes tanulmányait. A *Rabia* esetében argentin regényt adaptált mexikói, kolumbiai és spanyol főszereplőkkel egy pontosan nem meghatározott spanyolországi közegbe. A migrációról alkotott víziójában így elsősorban a nemzeti identitások háttérbe szorulásáról, a helyspecifikus értékek viszonylagossá tételéről, illetve az ezek helyébe lépő transznacionális közeg összetett problémáiról tudott számot adni. Ezt a fókuszválasztást a térbeli bizonytalanság élménye teszi igazán átélhetővé a filmben. A készítő a már idézett lépcsőn leereszkedő képsorhoz hasonló, látványos vizuális megoldásokra ültetik át a regény alapötletét, melyben a José Mariának menedéket nyújtó ház labirintusként jelenik meg. A rendező több olyan szekvenciát is beillesztett, melyek összezavarják és megcsalják a néző távolság- és térérzetét a vágások vagy a belsőket látványos kameramozgásokkal összekötő snittek

28 Corrigan, Timothy: The Commerce of Auteursism. In: *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991. pp. 101–136.

29 Igaz, a rendező a *Rabia* esetében nem aknáta ki teljesen ezt a motívumot, és a Bizzio-regény patkányharapás-jelenetét, mellyel még tovább csavarható lett volna a rácsalóvá alakulás metaforája, kihagyta a filmadaptációból.

30 Vincze Teréz: *Szerző a tükörben*. Budapest: Kijárat, 2013. pp. 19–49.

31 D'Lugo, Marvin: Authorship, globalization, and the new identity of Latin American cinema: from the Mexican "ranchera" to Argentinian "exile". In: (eds.) Guneratne, Anthony R. – Dissanayake, Wimal: *Rethinking Third Cinema*. New York: Routledge, 2003. p. 109.

révén. Ezek a megoldások destabilizálják a térbeli koordinátákat, megnehezítik a tájékozódást, és ezáltal nemcsak a melodramái – érzelmi – távolság, hanem a transzatlanti migrációhoz köthető – földrajzi, illetve kulturális – távolság kifejezőeszközeivé is válnak. Ez a posztkolonialis térben érzett, kiismerhetetlen távolság a bujdosás motívumával együtt a kortárs közegben átélt, egyenlőtlen és elnyomó találkozások kritikáját sűríti a főhősök tragédiájába.

José María számára a túlélés záloga, hogy észrevétlenül járjon-keljen a nemesi villában, Rosa pedig – mivel szolgálólányként a rendrakás és a takarítás a legfontosabb feladatai közé tartozik – a materiális állapotok változatlan-ságának fenntartásával foglalatostokodik. Tehát a film által bemutatott emigránsi életek a láthatatlanság feltételének vannak alárendelve, vagyis annak, hogy a bevándorlók jelenléte semmilyen hatással ne legyen az őket körülvevő környezetre. De a *Rabia* világában is lehetetlennek bizonyul a tökéletesen nyom nélkül maradó találkozás. A zárószekvenciában egy fokozottan melodramai pillanatban egyesül a család: a haldokló José María felfedi magát, hogy megláthassa újszülött gyermekét a könnyekben kítőró Rosa ölelésében. A katartikus szembenézés elkerülhetetlen, a rejtőzködő bevándorlóknak fel kell fedniük kilétüket, hogy egyszerre omoljon rájuk az elkövetett gyilkosság bűne és az új közegben alapított család öröme. Ha eddig mindössze az egyszerű könnyfacsarásra utazó iparosmunkát láttuk is a filmben, a láthatóság összetett problematikájának végső kibontakozásakor észre kell vennünk a transznacionális migrációval kapcsolatos jelentésszinteket is, melyek a társadalompolitikai diskurzusban is érvényes hozzászólássá avatják a *Rabiát*. Hiszen ahogy szociológusok, háztartási munkások szakszervezetei vagy éppen emberi jogi aktivisták is rámutatnak: az olykor érvényes tartózkodási engedéllyel sem rendelkező emigráns munkaerő láthatóvá tétele kulcsfontosságú lépés a különböző nemzetekből érkező emberek erőszakmentes találkozási terének kialakítása felé.³² Az egyre jelentősebb latin-amerikai kisebbség spanyolországi integrációja, illetve az utazási és munkavállalási lehetőségek szabályainak

megalkotása a globalizáció korának specifikusan transznacionális kérdésköre. A *Rabia* hagyományos kategóriákon felülemelkedő fogalmazásmódja annak példája, hogyan lehetséges a határokon átívelő kortárs problémákról a megszokottól eltérően beszélni.

Márton Árva

Shifting Cultural Contexts of the Transnational Genre Film

Genre Patterns and the Portrayal of Migration in *Rabia*

Observing the context of transnational co-productions, the essay aims at analysing the cultural negotiations at play when it comes to the formulation of genre narratives and the dynamics that turn this kind of films into products of multiple functionality in the global media market. Focusing on the example of *Rabia*, intercultural adaptation of transnational production that involves several European and Latin American participants, it addresses the motives that correspond to Western melodramatic traditions, on the one hand, and the strategies of the film's mise-en-scène that engage in the portrayal of transnational condition, on the other hand. After drawing parallels between its production background and its plot structure, the analysis attempts to explain how *Rabia* could find its way both to commercial distribution and the international festival circuit. Ultimately, it concludes that it is through the destabilized sense of narrative space that the film succeeds in elaborating on the socio-political issue of transatlantic migration and, at the same time, creating an emotionally saturated, highly melodramatic tone.

32 Lásd: Gutiérrez-Rodríguez, Encarnación: *Migration, Domestic Work and Affect – A Decolonial Approach on Value and the Feminization of Labor*. New York – London: Routledge, 2010.; Lutz, Helma: *The New Maids: Transnational Women and the Care Economy*. London – New York: Zed Books, 2011.; (eds.) Hoerder, Dirk-van Nederveen Meerkerk, Elise-Neunsinger, Silke: *Towards a Global History of Domestic and Caregiving Workers*. Leiden-Boston: Brill, 2015.

Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2006 no. 1.	A horrorfilm
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2006 no. 2.	Lars von Trier
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman	2006 no. 3.	A kortárs iráni film
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
1998 nyár	Narratológia Szóts István	2007 no. 1.	Bollywood
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2007 no. 3.	A thriller
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2007 no. 4.	Erdély Miklós
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2008 no. 1.	Film és tér
1999 tél	Jean-Luc Godard	2008 no. 2.	Film és építészet
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2008 no. 3.	A filmmusical
2000 no. 2.	Orson Welles	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2009 no. 1.	Az animációs film
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2009 no. 2.	Robert Altman
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2001 no. 2.	Új képfajták	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2003 no. 1.	Fotó és film	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2003 no. 2.	Science fiction	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2003 no. 3.	Szabó István	2011 no. 4.	Michael Haneke
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2004 no. 1.	Psycho-analízisek	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2012 no. 3.	Melodráma
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2004 no. 4.	Jeles András	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2005 no. 1.	Varratelmélet	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2005 no. 2.	Posztkolonális filmelmélet	2013 no. 3.	Film/test/film
2005 no. 3.	Gaál István	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
		2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
		2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
		2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
		2015 no. 1.	Olasz műfajok
		2015 no. 2.	Hang a filmben
		2015 no. 3.	Magyar animáció
		2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
		2016 no. 2.	Kortárs román film
		2016 no. 3.	Filmfesztiválok
		2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
		2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
		2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
		2017 no. 3.	Film és érzelem

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft.

Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@c3.hu

A Metropolis kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu/?pid=50>